



TITLE:

# 三星堆祭祀坑銅神壇の圖像學的考察 (特集 文化史)

AUTHOR(S):

曾布川, 寛

---

CITATION:

曾布川, 寛. 三星堆祭祀坑銅神壇の圖像學的考察 (特集 文化史). 東洋史研究 2010, 69(3): 349-380

ISSUE DATE:

2010-12

URL:

<https://doi.org/10.14989/180050>

RIGHT:

# 東洋史研究

第六十九卷 第三號 平成二十二年十二月發行

## 三星堆祭祀坑銅神壇の圖像學的考察

曾 布 川 寛

はじめに

一九八六年、四川省成都市の北方四〇kmの廣漢縣三星堆遺跡で二つの祭祀坑が発見され、大量の遺物が出土した。<sup>(1)</sup> 兩坑ともに長方形の土坑をなし、一號祭祀坑には、銅器、金器、玉器、石器、陶器など四二〇件の遺物と象牙などが埋められ、二號祭祀坑には更に多く一二〇〇件の遺物と象牙などが三層にわたりぎっしりと埋められていた。これらの遺物を見て注目されるのは、兩坑が墳墓の遺構ではなく、祭祀坑と命名されたように、實際に祭祀に用いた器物を埋めた遺構であったことである。大部分の遺物は破壊されたり火で焼かれたりした痕跡があり、火を用いた何らかの宗教儀禮で焼かれたか、或いは故意に毀された後、坑に埋めたものと推測されている。<sup>(2)</sup>

これら二つの祭祀坑に器物が埋藏された時期は殷代後期に當たると推定された。殷代後期といえ、河南省安陽の殷王朝の殷墟遺跡が有名であるが、そこから遠く離れた四川廣漢三星堆の地に古代王國が存在し、殷文化の影響を受けつつも独自の地方文化を發達させていたのである。出土品は同時代の殷墟や他の遺跡に照らしても異色のものが多く、また祭祀

坑であることを反映して大型の造形遺物が多かった。幅一三八cmの銅獸面具、通高二六二cmもある大型銅立人像、殘高三八四cmもある大型銅神樹などである。このほか銅神壇、玉邊璋、銅獸面など興味深い造形遺物が出土し、當時の精神文化を知るまたとない貴重な資料であった。

本稿はこれらの遺物の中でも銅神壇を主に取り上げ、圖像學的方法をもって考察する。銅神壇のような立體的造形作品は、圖像を對象としてその意味を問題とする圖像學にとっては恰好の研究對象といえる。但し、圖像學の對象としては餘りに時代が古く、從來神話傳説の圖像研究に使われた『山海經』や『楚辭』などの文獻史料も、その有効性に限りがあることは明らかである。従って必要なのは圖像の綿密な觀察であり、前後にわたる時代の多くの圖像から抽出した圖像独自の論理の適用である。幸いなことに、祭祀に用いた大量の器物が全て一括して埋められたため、圖像研究に必要な比較の對象に困らないばかりか、相互の關連づけが可能である。また火に遭い破壊されていたにしても、原則的には全ての部品が坑内にあったはずで、復原が可能である。銅神壇も深刻な損壊をこうむっていたけれども、從來このような造形的な構築物に乏しく、ほとんど何も解明されていなかった當代の圖像學研究において、その突破口を開く貴重な資料を我々には手に入れたのである。

## 一 天上・地上・地下世界

銅神壇は三星堆祭祀坑から出土した遺物の中でも、未解決の問題を最も多く抱えた作品といえる。何よりも餘りにも深刻な損傷を被ったがために、部品を集めた復原がほとんど不可能だからである。従って斷片的な部品を手掛かりに専ら圖面上での復原作業が行われ、詳細な發掘報告書が出た段階で一應の復原案が示されたが、現在ではそれよりも更に多くの斷片を付け加えた新復原案が次々と示されているといった状況である。そして復原が進むにつれ徐々に明らかになってきたのは、この作品が内包する圖像學の意味は極めて重要で、當時の三星堆の人々が考えた天上・地上・地下世界にわたる

神話的宇宙觀を開示するのみならず、當時の人々にとって最も重要な宗教的行爲であった祭祀についてもその内容を具體的に明示することである。その點では、かつて一九七二、三年に前漢初期の湖南長沙馬王堆一號漢墓と三號漢墓から出土した二點のT字形帛畫に類似するが、こちらは墳墓の出土品でないから死者儀禮と關係しない上に、時代も更に一千年近く遡る立體的作品ということになる。

さて、銅神壇を取り上げるに當たつて、これまで提起された復原案のうちでも最新の孫華氏の復原案（圖1）<sup>6</sup>を中心に述べていき、必要に應じて他の復原案にも觸れることにする。銅神壇は全部で七層から成り、大略上段、中段、下段の三つの部分に分かれる。いま、各部についてあらまし述べると、最下部の下段第一層は、橢圓形の臺座の上に互いに逆向きの二頭の神獸とその外側に外を向いた二人の人物が立つ。二人の人物はともに頭部を缺き、袖の無い膝までの雷文の衣を着て帶を結び、兩腕を曲げ拳を作つて身構えている。また神獸は橢圓形の大きな頭部に折れ曲がつた一本の角と二つの耳を立て、正面から見ると横長の長方形の口を開けている。頸、胴體、脚はいずれも太く短くずんぐりした體形をして、太く長い尾を垂れ、別に尾翼を上跳到ね上げている。この神獸は明らかに一本の角と尾翼とで上の臺を支えており、その第二層の臺上には四人の人物が四方に立っている。四人の人物はともに長い棒状のものを胸前で兩手で握り、袖無しの膝までの長さの衣を着て、上が開いた大きな帽子を被り、上方の山岳の乗る方形臺を支えている。また上が開いた帽子からは瘦せた細面の神人が頸を長く伸ばして頭を出している。

中段の第三層は方形臺上に横に連なる山岳文を合計四つぐるとめぐらし、その頂きに第四層の蓋頂式聖殿（以下聖殿とする）がのる。聖殿は方形をして各面内部に跪いて胸前で兩手を圓環状に作つた人物を五人ずつ配し、各面の軒中央に人面鳥身の神人、屋根の四隅に神鳥が止まっている。また聖殿の蓋頂屋根の中央には方形の筒形突起（高約3cm、幅六・五cm）が垂直に立ち上がり、口沿1cm下には凸線が口沿と平行にめぐっている。

發掘報告書の復原案（圖2）はこの中段までであったが、孫華氏の新復原案はこの上に更に第五、六、七層を積み上げ

る。即ち報告書では別件とされていた「神殿屋蓋」と「神殿頂部」である。<sup>(6)</sup>報告書の「神殿屋蓋」(圖3)を逆さまにして、その下部を第四層聖殿屋根中央の方形筒型突起にかぶせて第五層とし、更にその上に「神殿頂部」(圖4)をのせて上段第六、七層とする。従来の上狭下廣のままの「神殿屋蓋」では第四層との接續は不可能であったが、これをひっくり返して上廣下狹にすることによって第四層頂きの突起の幅に合わせ接續可能としたのである。逆さにした「神殿屋蓋」の下部には三本の平行した凸線があるが、この凸線を含めた下端幅は八cmであり、この凸線の幅(〇・二cm)と器壁の厚さ(〇・三cm)を引けば、確かに第四層の突起の幅六・五cmに近くなる。また第四層方形突起にかぶさる「神殿屋蓋」の深さは、方形突起の口沿から下の凸線までの幅一cmということになる。<sup>(7)</sup>圖面の上では確かに接續可能のようである。第四層突起と「神殿屋蓋」の接合部にみられる凸線の共通性も、兩者をつなぐ要素のようにも考えられる。

この接合が正しいとすれば、逆さにした「神殿屋蓋」が第五層となり、上廣下狹の坡形をした第五層には、下に带状の波曲文(山岳)、上に各面三つの炯文が横に並べて配される。そしてこの第五層の上に「神殿頂部」がのり、「神殿頂部」は第六層と第七層に分かれる。第六層は各面ほぼ臺形をしたフレームを作って、更に内部を横と縦一本ずつの枠で區切り、下部の左右二つの枠内には、透かし彫りされた背中合わせの一対の龍が下方に向かって空中を舞うさまに表され、上方には三個の圓渦文が横に並んでいる。そして最上層の第七層には、上半身を缺いた人物が波狀三角文の上に腰をかけている。人物像の上に更に積み重ねた可能性はあるが、高さ、幅を考慮すれば、ほぼこれが限界で、ただ一人坐す人物像がこの神壇の頂きとみなしてよいと思われる。ここでは積み上げられた第五、六、七層を上段とし、上・中・下段を併せた神壇全體の高さは、約一一〇cmである。

では、この神壇は一體何を表しているのだろうか。これについては、天上・地上・地下の三つの世界を表しているという説がある。例えば報告書による聖殿までの復原案が示された段階で、趙殿増氏は、最下層の怪物が地界、四人の人物が人間(界)、山岳と山頂の聖殿を天界とした。<sup>(8)</sup>しかし、この説は方向は正しかったとしても、更に上に「神殿屋蓋」と

「神殿頂部」を付け加えた新復原案が示された今となつては、受け入れることのできない見解と言わざるを得ない。

結論的に言えば、筆者も、新復原案を前提として、この神壇は天上・地上・地下の三つの世界を表していると考え、そして、その神話的宇宙観を背景として、當時營まれた宗教的な祭祀の有様が表されていると考えるのである。しかし、ここまでは比較的容易であるが、では、神壇のどこからどこまでが天上・地上・地下のそれぞれの世界に相當するかということになるとなかなか容易ではない。當然、當時の第一義的な宗教思想に基づく神話的宇宙観を反映している筈であるが、殷代以前におけるそのような造形資料、文字資料は管見の限り例がないからである。とりわけ地下の世界に至っては皆無と言つてよい。従つて後代のあらゆる關係資料を總動員して類推することが必要となるが、同じく古代の天上・地上・地下の三つの世界を開示した資料としては、前漢初期の馬王堆漢墓から出土した二件のT字形帛畫が最も有效である。馬王堆の三基の墓<sup>(9)</sup>の墓主は、二號墓が呂后二年（前一八六）に亡くなった長沙國丞相にして軫侯の利蒼、一號墓が利蒼夫人（軫侯夫人）、三號墓が母親に先立つて文帝一二年（前一六八）に亡くなった息子で、T字形帛畫は一號墓と三號墓から出土した。二つの帛畫は死後における墓主の靈魂の昇仙を主題とし、内容は墓主の男女の相違を反映して若干の相違がみられたけれども、基本的には同じであつた。いま保存状態の良かった一號漢墓出土の帛畫を中心に取り上げていくことにする。

馬王堆一號漢墓の帛畫（圖5<sup>(10)</sup>）には明確に天上・地上・地下の三つの世界が示されている。最下部に交差する二匹の大魚の上ののつて上半身裸の力士が支える白い臺が、地下の水の世界と地上の人間世界との境界である。『楚辭』天問などにある通り、大地は鼈という大龜によつて支えられるという傳説<sup>(11)</sup>があり、その龜が擬人化され名残りを留めたのがこの力士である。また上部の幅の広い部分に人身蛇尾の天帝女媧や、中に鳥のいる太陽、兔と蟾蜍のいる月などが表されたのが天上世界であり、地上世界との境界は上に豹のような神獸がのつた門柱と基臺がそれに當たる。この帛畫の主題はあくまで死後の靈魂の昇仙であり、被葬者軫侯夫人の靈魂が死後に崑崙山の不死の聖域へと昇仙するに當たつて、今や二頭立て

の華蓋付き龍舟に乗り込み、上方の崑崙山の門めがけて出發せんとするところが描かれている。その昇仙が繰り廣げられる舞臺として、天上・地上・地下にわたる當時の宇宙觀が示されているのである。この帛畫の突如の出現は非常に驚異的であつたが、主題の昇仙以外にも、扶桑、十日、常羲、女媧、崑崙山など、『山海經』『楚辭』などに登場する神話傳説が數多く描かれているように、中國の南方に傳わる古い記憶が留められており、ここに開示された天上・地上・地下の宇宙觀も古い記憶に基づくことは當然豫想されるところである。

いま、この帛畫と神壇を並べて比較してみると、神壇も帛畫と同じく縦に極端に長い構圖を用いて、地下から天上までの世界が表されていることは、おおよそ見當がつく。帛畫において地下の水の世界で大魚に乗って大地を支える力士は、神壇では神獸に乗った四人の人物が相當するらしいこと、また帛畫において地上世界の最下部で奥の祭壇に供物を捧げその前で拱手して祭祀を行う六人の人物は、神壇では聖殿の内側に胸前で兩手を圓環狀に作って跪く各面五人の人物が相當するらしいこと、帛畫において天上界の最上部中央に君臨する天帝女媧は、神壇の頂きで波狀三角文を腰掛けに坐す人物に相當するらしいこと、などが見て取れる。殷後期の神壇と前漢初期の帛畫とは一千年近くの時間の隔たりがあるにもかかわらず、大まかとはいへこの對應は驚くべきことである。

神壇の宇宙觀と祭祀を考察する上で、もう一つの重要な資料は、他ならぬ同じ二號祭祀坑から出土した玉邊璋である。この玉邊璋は全長五四・二cm、全體に刃先が片寄つて尖る刀劍の形をして、柄の部分（郕部）は幅がやや狭くなっている。興味深いのは両面に線刻された畫像（圖6）で、柄と刃先に近い部分にはほぼ同じ畫像が合計四幅刻され、各面の二幅は互いに上下逆を向き、しかも最上層の人数は刃先の方は三人であるのに對して狭い柄の方は二人になっている。各幅の線刻畫像は五層に分かれ、中段の帶狀の雲雷文を境界として上下二段に分かれ、上下とも下に二つの山岳、上に二人（三人）の女性を配し、間には二本の平行線で分かれてゐる。下段の二つの山岳はともに雲氣文や圓文などで飾られ、右側の山岳の頂き近くには先端の尖った鉤狀の劍のようなものを横に突き刺し、外側の麓にはそれぞれ牙璋を二つに割れた劍先を上

に突き立てている。山上の三人の女性は各々穹窿形の帽子を被って耳飾りを着け、腹前で両手を半圓狀に作って組み、跪いている。また上段の二つの山岳は雲氣文や圓文で飾られ、山岳と山岳の間に船のようなものが行くほか、外側にはそれぞれ圓環狀に作った手が上から垂れ下がり山岳の中腹に觸れている。山の上方の二人（三人）の女性は上が平らな帽子を被って耳飾りをつけ、腹前で両手を半圓狀に作って組み、先の尖った靴を履いて立っている。

この玉邊璋の線刻畫像を銅神壇と比べて見ると、前者は下段山岳の下に廣がる地下の世界こそ描かれていないものの、神壇と明確に對應しているのがわかる。下段の二つの山岳と山上の三人の女性は、神壇中段の山岳と山上の聖殿内の各面五人の男性に對應し、兩者の人物は跪いている點では共通するけれども、性別を異にするほか、手のしぐさも異にし、後者が胸前で両手をそれぞれ圓環狀に作るのに對し、前者は腹前で両手をそれぞれ半圓狀に作って組んでいる。女性と男性によるしぐさの違いと思われる。兩者は地上における山上での祭祀を表し、人物は當時祭祀を執り行うシャーマンであろう。シャーマンは女性の場合は巫、男性の場合は覡と呼ばれた。<sup>14</sup> また上段の二つの山岳と山上の二人（三人）の女性は、銅神壇上段第五層の波曲文山岳と第七層頂きの波狀三角文に腰掛ける一人の人物に對應する。但し二人（三人）と一人による意味の違いは大きく、前者は複數いる神官であるのに對し、後者は、先に馬王堆帛畫の天帝女媧に對應していたように、天上世界の唯一神である上帝のような存在であろう。すると線刻畫の上段は天上世界を表していることになるが、實際ここでは中段の帶狀の雲雷文によつて上段の天上世界と下段の地上世界とははっきりと區分されていたのである。

そこで問題となるのは線刻畫の上段の天上世界に配された山岳の性格である。山岳であるからには地上世界に屬する筈であるのに、何故天上世界に配されているのであろうか。またこの山岳は下段の地上世界の山岳とどのように區別されるのであろうか。これを解く手掛かりは馬王堆一號漢墓の帛畫に存在する。上述の如く、帛畫の横幅の廣い上部は天上世界に相當し、下方の門柱とその基臺を地上世界との境界として、天上世界の右側には扶桑が描かれている。扶桑は『山海經』大荒東經に次のようにいう。<sup>15</sup>



大荒の中に山有り、名づけて孽搖顚瓶と曰う。上に扶木有り、柱きこと三百里、其の葉は芥の如し。谷有り、溫源谷と曰う。湯谷は上に扶木有り、一日方に至り、一日方に出づ。皆鳥に載せらる。

即ち、他の海外東經の記事などを含め併せ解釋すると、大地の東の果てに位置する湯谷のほとりに高さ三百里の扶木（扶桑）があり、十個ある太陽（十日）は湯谷で湯浴みして扶桑をのぼり、毎日一個ずつ天空へと出發して西の蒙谷に沈む。その一個の太陽が地下の世界を通つて再び東方の湯谷に歸還して始めて、別の一個の太陽が出發するというのである。帛畫の扶桑はまさに『山海經』の記述通りに描かれており、幹と枝をしなやかにくねらせた扶桑には九個の赤い日輪が止まつており、木末の大きな太陽だけ中に鳥が描かれて出發を待っている。この太陽と扶桑に對應して、左側には龍に乗つて天空を運行する白い三日月と中にいる玉兔と蟾蜍が描かれるように、今の時間は夜で、朝に出發した太陽は既に西に沈んで地下の水の世界を歸還途中であり、「一日方に至り、一日方に出づ」という運行規則に則つて、扶桑には九個の太陽が居り、また木末の太陽を載せて運ぶ龍も今は扶桑に絡まつて待機中というわけである。<sup>(16)</sup> いずれにしても、地上に屬する扶桑が天上世界に配されたのは、天上の太陽と密接に關係した、天上世界と地上世界にわたる存在であつたがためであらう。同様のことは崑崙山についても當てはまる。帛畫では、天上世界の下端に崑崙山の門と豹のような形をした守護神の陸吾のみ描かれるが、馬王堆漢墓と同時期の長沙砂子塘漢墓の外棺左側板（圖7）には崑崙山の山岳そのものが、『水經注』に大地の中央にあつて一萬一千里の高さで銅柱のように聳えるという記述通りに描かれ、麓には『山海經』西山經の記述通りに二頭の陸吾が崑崙山を守護するように配されている。帛畫では、死後の靈魂の崑崙山への昇仙を主題とするが故に、死後の靈魂の行き着く先の入口として崑崙山の門が描かれたのである。その崑崙山は、『山海經』西山經に、<sup>(18)</sup>  
西南四百里を崑崙の丘と曰う。是れ實に帝の下都なり。<sup>(19)</sup>

と記すように、天帝の下都、つまり地上にありながら天帝の直轄する都として、地上ではなく天上に屬する聖域であつた。そのため『楚辭』離騷の主人公が天界への遠征に當つては、まず崑崙山へ向けて飛翔したように、崑崙山は天上世界へ

の入り口に當たる通路、神話學的に言えば宇宙山として、天上世界に至る天梯としての機能を有していた。このように崑崙山は扶桑と同じく地上と天上にわたる存在だからこそ、帛畫では中段の地上世界ではなく上段の天上世界に配されたのである。

玉邊璋の線刻畫の上段に描かれた山岳も、この崑崙山と同じような天梯的機能をもった聖山であり、まさにその點において、下段の地上世界に描かれた山岳と區別されたものと考えられる。後者の山岳はその麓に祭器としての玉璋が突き立っているように、人間によって祭祀が営まれる、より身近な地上の山岳であつた。そのような地上の山岳での祭祀の有様は、同じ二號祭祀坑から出土した祭祀人物坐像(圖8)によつても示される。下に雲氣文を透かし彫りした山岳があり、山頂の平らな面には一人の人物が祭器の尊を頭上に頂き、うやうやしく跪いている。人物は上半身裸で下に裙をつけ、嚴肅な面持ちで大事そうに尊に兩手を當て支えている。蓋の附いた尊に酒を盛り、天上の神に對してうやうやしく捧げる祭祀を行っているのである。これを見てもわかる通り、地上での祭祀の際には、シャーマンは跪くのが當時の禮儀であり、玉邊璋の下段に跪く女性は勿論、銅神壇の聖殿内部で跪く人物も、みな地上で祭祀を行うシャーマンを表していた。事實、玉邊璋の上段の天上界の人物は、跪く必要のない至高の世界の神官として立っているのである。従つて、銅神壇の聖殿と中の人物を天上界の代表とみなす見解もあつたが、この一事をとつてもそれはあり得ないと言つてよい。

このように玉邊璋線刻畫像の上段山岳が天上界に屬した天梯機能を持った聖山であるからには、銅神壇第五層の波曲文の山岳も同様に天上世界に屬した天梯機能を持った聖山であると考えられる。銅神壇でもこの天梯機能を持った山岳は地上の山岳とははっきり區別して象られており、また帶狀波曲文によつて複数の山岳が描かれたのは、『山海經』でもこのような天梯機能を持った山岳は、崑崙山のほかに崑崙山(海内經)、登葆山(海外西經)、靈山(大荒西經)など複数あつたからであろう。この波曲文の聖山は中段の地上世界の山岳と比べると文様内部に飾りもなくやや淡泊な表現で存在感に缺ける感があるが、あながちそうでもあるまい。というのは、この波曲文の山岳の眞上に炯文を大きく配することによつて、

山岳の聖性が著しく強調されているからである。

炯文は中心に孔があいた圓圈があつて、中間に七個の光芒が配され、外側は凸圓點を連ねた帶をめぐらしている。この炯文は、下の波曲文の山岳も凸圓點を連ねた帶で表わされて、表現方法が共通し、各面三個の炯文と三つの山岳とが互いに相對應しているかのようにみえる。またこの文様は銅神壇では最下層の神獸の口先兩側面にも表されるほか、二號祭祀坑から出土した斷片の銅怪獸耳の内側にも表されている<sup>(22)</sup>。このように、炯文は神獸にも使われているので、それ自身が何かを表しているというより、聖性の象徴とみるのが妥當で、それが表された神獸の聖なる屬性を象徴的に示したり、その下に表された山岳の聖なる屬性を象徴的に示すために配したものと解される。いずれにしてもこれによって波曲文の山岳が聖なる山であることがわかるが、この聖山の聖山たる所以であるところの、天上と地上を結ぶ通路としての天梯機能は、上方に更に龍が表されていることによっても知れる。

第六層の各面に配された二頭の龍は、胴體を上へ頭部を下にして下降する形に作られているが、既に大部分が破損して、上方の尾の一部と下方の上半身のみが残っている。ここで注目されるのはその表現方法である。すなわち龍本體とまわりの雲氣文は透かし彫りの技法で形作られており、龍が空中を舞うさまがことさら強調されている。銅神壇のように上へ上へと何層も積み上げていく青銅製の立體構築物にとって、このような表現方法は構築物を構造的に弱體化することは必定である。事實、ここではかろうじて一部残ったフレームや龍の形もひどく折れ曲がっていた。つまりそのようなリスクを冒してまで表現する必要があったことになるが、その必要とは天上と聖山の間に廣がる天空の存在を示すことと、その天空を難なく往來する龍の機能を示すことである。龍は元來地上の淵に住む水怪であるが、他の神獸と異なる龍だけの特性として、翼を持ち、天と地の間を上り下りする能力を有していた。ここに天空を舞う龍が表現されることによって、懸け離れていた上方の天上と下方の聖山は繋がり、この聖山を通路として更に地上へと繋がるのである。聖山の天梯機能は十分に表現されていると言ってよい。従つて第六層の龍も第五層の聖山もいずれも所を得ており、復原の際に、聖殿の上に

これらを積み上げたことは圖像學的にも間違ひではなかったのである。なお、龍の上に、右回りに回轉する四個の光芒を表した圓渦文（火文、囀紋）が各面三個配されているが、これも炯紋と同じように龍の聖性を象徵するものと解される。

因みに、聖山と天上との關係について、後代の聖山の代表的存在である崑崙山を例にとると、『淮南子』墜形訓は次のように述べる。<sup>(23)</sup>

崑崙の邱、或し上ること之に倍すれば、是を涼風の山と謂う。之に登れば不死となる。或し上ること之に倍すれば、是を縣圃と謂う。之に登れば乃ち靈なり。能く風雨を使う。或し上ること之に倍すれば、乃ち維れ上天なり。之に登れば乃ち神なり。是を太帝の居と謂う。

崑崙山の構造と形而上學的な次元について述べたもので、この記事のすぐ前に「縣圃・涼風・樊桐は崑崙の閭闔（門）の中に在り」と記すように、崑崙山は下から樊桐・涼風・縣圃の三層から成り、その中層の涼風に達すれば不死、頂きの縣圃（懸圃）に達すれば靈となることができるという。崑崙山はここまでで、その頂きの縣圃を更に上にのぼると太帝（上帝）の居所である上天に出、そこに達すれば絶対者として神となるというのである。従つて崑崙山の直上空に上帝の居所があつたことがわかる。この崑崙山と天上との關係は銅神壇にもあてはまり、銅神壇では聖山から天上にのぼる手段として龍が登場したわけであるが、崑崙山の直上空に上帝の居所があるという位置關係も銅神壇にあてはまり、確かに聖山の上空には波狀三角文に腰掛けて神人らしき人物がいる。神人が上帝であるかどうかはいま論じないことにして、ここが天上であることは間違ひあるまい。

このように、銅神壇では天上世界が階層的に表現され、とりわけ天上世界が聖山と上天とに明確に區別されているのは注目される。後に神仙思想が生まれると、地上世界と天上世界との中間に仙界とでも呼ぶべき領域が新たに區分され、崑崙山に代表されるように、地上と天上を連絡する天梯であると同時に、『山海經』西山經や『淮南子』墜形訓にみた如く、天帝の直轄する不死の聖域とされた。馬王堆漢墓や山東臨沂金雀山九號漢墓などから出土した昇仙圖帛畫はまさにこの考

え方を如實に示すもので、崑崙山は死後の靈魂が不死、即ち永遠の生を営むために赴く樂園としてはつきり描かれている。<sup>(25)</sup> 仙は、『釋名』釋長幼に「<sup>(26)</sup>老いて死せざるを仙と曰う」とあり、崑崙山を仙界とするのは當を得ていよう。では、このような仙界の概念がいつ頃成立したかと言え、昇仙圖の制作が戰國時代に遡ることは、戰國後期の長沙子弹庫楚墓出土の人物御龍帛畫、中期の長沙陳家大村楚墓出土の人物龍鳳帛畫に示される通りであり、<sup>(27)</sup> また崑崙山も、『楚辭』の中でも最も早く戰國時代に成立した離騷や天問篇、『山海經』の同じく西山經などに登場するので、少なくとも戰國中期には既に存在したことは明らかである。しかし、銅神壇の制作されたのは、これよりはるか以前の殷代後期のことである。未だ神仙思想も崑崙山も成立していなかったと考えられるので、銅神壇の天上世界において上天とはつきり區別された聖山は、もっぱら地上世界と連絡するための天梯としての聖域であつたとみるのが妥當であろう。連絡通路としての天梯であるがゆえに、後の西王母のような神仙も住まず、上述したように存在感も薄く表されたのである。それはともかくとして、後に仙界の崑崙山へと發展する萌芽的要素が、既に殷代後期の銅神壇に聖山として表されていたことは注目に値する。

この聖山に關するもう一つの問題は、地上の山岳との位置關係である。銅神壇においても玉邊璋においても、聖山と地上山岳は上下の二段に切り離して表され、上段に位置する聖山はあたかも空中に浮いているかのようにみえる。これに對して後代の崑崙山は、長沙砂子塘一號漢墓の外棺漆畫にみられたように、大地の中央にしっかりと裾を廣げて、上は天を突く銅柱のように聳え、まさに天地をつなぐ宇宙山として面目躍如たるものがあつた。實は銅神壇の聖山も空中に浮いているのではなく、大地に繋がれていたのである。一號祭祀坑出土の「銅神樹圓座」(圖9)をみると、下半の圓形基臺の部分は上下二段の階梯をなし、ともに連珠文と雲雷文から成る波曲文によって山岳がぐるりと表されている。そして上半の先端部には四枚の花瓣と果實から成る花果が配されて、今は二つの鳥爪の痕跡しか残っていないが、一羽の鳥が果實に止まっていた。下半の二段の山岳というまでもなく地上の山岳と聖山を表しており、その聖山の頂きから樹木の莖が伸び花果を附けていたのである。その花果に鳥が止まっていたことは、天地を往來する神鳥たちの止まり木、即ち憑り代があつ

たことを意味し、この聖山が天地を繋ぐ天梯であったことを表している。これを見てもわかる通り、聖山は天に向かって聳える宇宙山として地上の山岳の上のついていたのである。このような考え方は聖山に限ったことではなく、別に一號大型神樹では、最下段にラッパ形をした地上の山岳が表され、その上に天地を繋ぐ宇宙樹としての神樹がのっている通りである。<sup>(28)</sup>以上、銅神壇の天上世界と地上世界について考察したので、最後に下段の地下の世界の考察に移ることにする。<sup>(29)</sup>

銅神壇の下段は二層に分かれ下層に神獸二頭と二人の人物、上層に四人の人物がいる。この四人の人物については、これまで多くの研究者によって地上世界に属するとされてきた。しかし、すぐ上に山岳があるからには地下に属するに相違なく、この四人の人物は、その頭頂の帽子が上に大きく開いて臺を支えているように、大地を支えていると考えられる。

山岳を龜が支える畫像は、後漢まで下るが山東沂南畫像石墓の中室八角柱の畫像石(圖10)の例があり、ここでは頂きに西王母のいる崑崙山の山岳を大きな龜が頭と兩前足で支えている。また、上述したように馬王堆一號漢墓の帛畫では、恐らくこの龜が擬人化されたと思われる力士が二匹の大魚の上に乗って、やはり頭と兩腕で白い臺を支えている。これら二例と銅神壇の場合との大きな違いは、前者は地下が魚や龜が住む水の世界とされているのに對し、後者は土の世界とされていることであり、その違いによってイメージに大きな隔たりが生じ誤解されてきたのである。

四人の人物が兩手で握って持つ長い紐狀のものは、上端は折れて不明であるが、折れ曲がった下端は蛇の頭部のように作られ、蛇を象徴したものと思われる。同じような蛇を象徴したものは、戰國時代の河南信陽長臺關一號楚墓から出土した錦瑟の漆畫像<sup>(30)</sup>にもみられ、そこでは逆三角形の頭飾をつけたシャーマンがこの躍動する紐狀の蛇を兩手に持って叫び聲を上げている。また成都近くで出土した後漢の陶製鎮墓俑(四川省博物館藏)<sup>(31)</sup>は、長い舌を垂らして右手は斧を持ち、左手は蛇を掴んでいる。後者の場合は、戰國時代の楚墓出土の鎮墓獸が蛇を口に銜えるのと同様に、地中に住む蛇は墓室内に侵入して荒らす邪鬼の象徴的存在と考えられ、それに對する一種のおどしとして演出されたのである。これを見てもわかるように古來、蛇は地中に住むものとみなされるから、ここで地下世界の四人の人物が蛇を手にしても不思議はないので

ある。但しここでの蛇は邪鬼の象徴としてではなく、錦瑟のシャーマンの場合と同じく蛇の有する何らかの靈的な力が信じられ持っているのである。

この四人の人物の性格を知る一つの手掛かりとして、脚部と腿部に表された目文がある。目文は菱形をして中央に大きな眼球が配されており、銅神壇でこの四人の他に見られるのは、地下世界の底座に立つ二人の人物と天上世界の頂きに坐す神人である。つまり地上世界のシャーマン以外の人物がつけており、特に地下世界の四人が底座の二人とともに上世界の神人と共通してつけているのは注目される。つまり、この四人はシャーマンでないのもちろんであるが、地下世界の神官として宇宙の最高神である天上界の神人の指揮下にあつて、大地を支える任務についていたものと考えられよう。

このように、大地は確かにこの四人の人物により支えられているが、この四人は更に最下層の神獸二頭によって支えられている。大地を支える神獸といえはすぐに大龜の鼈を思い浮かべる常識にとっては、實に意外な存在である。しかし海を知らない内陸の人間にとっては、地底にいる神獸として有り得る存在である。ところが、より合理的な、水中の鼈が大地を支えるという考え方が廣まるにつれて次第に驅逐され、『楚辭』などに書き留められた鼈に對して、どこにも書き留められることなく、人間の記憶から抹殺されてしまっていた。ところが偶然にも、三星堆祭祀坑の發掘によって再び姿を表したというわけである。

この神獸が三星堆の古代人にとつてどのような存在であつたかは、次の事實によつて窺える。祭祀坑から出土した何體かの銅立人像の中に、下半身を缺いた殘高四〇・二cmの銅獸首冠人像(圖11)<sup>(32)</sup>がある。大きさは銅立人像の中でも最も大きい大型銅立人像の約半分ほどである。その名の如く頭頂に獸の頭部を象つた冠を被り、大型銅立人像と同じくつり上がった目、大きな鼻、横に長い口を持ち、兩腕を曲げて胸前で手を圓環狀に作っている。特に獸首冠に注目すると、これが銅神壇最下層の神獸の頭部を象つたものであることに氣附く。横に長い長方形の口を開けて、頭頂に前方に折れ曲がつた一本の角と左右の耳をそば立てるのも同じであり、顔の側面に表された鉤狀の目の形、口先の炯文の形も神獸と同じであ

る。

この現象をどのように解すべきかといえは、例えば三星堆遺跡と關係の深い成都の金沙遺跡で發見された殷末から西周の銅立人像(圖12<sup>33</sup>)は、高さ一四・六一cmで、手のしぐさは獸首冠像と同じであるが、辮髪に結った頭には興味深い文様の冠を着けている。中心の圓形のまわりに一三本の光芒が右回りに回轉するという、明らかに太陽を象った文様が表されていたのである。他方、金沙遺跡からは金四鳥繞日飾という直徑一二・五cmの金製の薄い板(圖13<sup>34</sup>)が出土して、中心の圓形が一二本の光芒を放ちながら左回りに回轉する文様と、その外側に四羽の鳥が身體を伸ばして同じく左回りに連續的に回轉する文様を切り抜いていた。明らかに太陽とそれを運ぶ鳥が表されて、當時の金沙遺跡で太陽信仰が行われたことを窺わせる。これは、銅立人像がその太陽文を冠に表すことによって、シャーマンとしての自らの職掌が太陽に關することであることを表明していたと考えるのが妥當であろう。獸首冠像の場合も同様で、銅神壇の神獸の頭部を象った冠をつけることによって、シャーマンとしての自らの職掌が地下世界で大地を支える神獸にあつたことを表明していたのである。このように神獸はその名稱すら不明であるが、それを専門に職掌とするシャーマンがいたほど、三星堆の古代人にとってポピュラーかつ重要な存在であつたことが知れるのである。この神獸が口先の兩側につける炯文が、その神獸の聖性を示す象徴であることは、既に見た通りである。

またこの神獸の前後に位置する二人の人物については、拳鬬家のように拳を作つて攻撃の身構えをしており、護衛武士とみなされる。何を護衛するかといえは、この神壇全體、すなわち地下・地上・天上の宇宙全體と考えられる。この二人も天上の人物と腿部の目文を共有しており、天上の至上神の命に基づいて宇宙を護る任についていたものと考えられる。

## 二 銅神壇における祭祀

銅神壇が天上・地上・地下世界にわたる當時の神話的宇宙觀を構造的に表していることがわかった。しかし單にそれを



表すことだけが、銅神壇を製作した目的ではあるまい。馬王堆一號漢墓出土の帛畫でも、天上・地上・地下世界の宇宙を舞臺として、主題である軼侯夫人の靈魂の昇仙が表されていたことは先に述べた通りである。

そこで銅神壇を改めて見ていくと、地上の山岳の頂きに置かれた聖殿の内部では、何やら祭祀が行われ、各面五人ずつの男性のシャーマンが一樣に跪いて祈りを捧げている。よく見ると兩腕を胸前で曲げて、兩手を丸めて圓環狀に作っている。このポーズは三星堆二號祭祀坑出土の大型銅立人像<sup>(36)</sup>、銅獸首冠人像などの銅立人像に見られるほか、上述の成都金沙村遺址出土の銅立人像、ひいては、若干手の位置が異なるとはいえ、西周の陝西寶鶏茹家莊一、二號墓出土の二體の銅立人像<sup>(37)</sup>にも共通するものである。逆に同時代の安陽殷墟などから出土した遺物には全くみられず、廣漢三星堆を中心とする文化圈特有のもので、何かしら象徴的な意味があることは當然推測される。そこで再び二號祭祀坑から出土した玉邊璋の線刻畫像に注目すると、上段の二つの山岳の外側に、この圓環狀に丸めた手が上から垂れているのに氣附く。この山岳は前節で考證したように後の崑崙山のような性格の聖山であるから、その直上空に位置するのは天上であり、二人の女性神官のいる天上から圓環狀の手が聖山、地上に向かつて垂れていると解される。つまり圓環狀の手は天上からの何らかのメッセージを帯びたサインであり、そのサインに應えるべく聖殿内部で祭祀を行うシャーマンたちが同じく圓環狀の手を作っていると考えられるのである。これまでシャーマンの圓環狀の手については、玉器を持つ手など、さまざまな推論が出されたけれども、いずれも説得力に缺け、このように考えるのがより妥當と思われる。すると、圓環狀の手は當然シャーマンたちの行う祭祀の性格を示し、つまりは天上と關係のある何らかの祭祀を行っていることがわかる。

では、その天上と關係のある祭祀が具體的にどのようなものかという点、それを示すのが玉邊璋線刻畫の下段に刻された畫像である。この二層の畫像が神壇の中段山岳と聖殿の二層に對應することは前述した通りであり、上層には同じく跪いて祈りを捧げる三人のシャーマンがいるが、下層の二つの山岳を見ると、二本の牙璋が二又の刃を上に向けて麓に突き立てられており、右側の山岳の頂き近くには刃の極端に折れ曲がった刀が横向きに突き刺さっている。牙璋も刀も、祭祀

坑から玉製のものが出土しているように、<sup>(39)</sup> 實用を目的としない玉で作られた祭器であろう。そして、これらの祭器、特に牙璋の祭祀における使用法とその機能を示すのが、一號坑出土の持璋小人像（圖14）である。この像は高さ四・七cm、上半身裸の小人像で、頭部を缺くが、兩腕を前に突き出して牙璋の柄を握り、長さの異なる二又の刃を上に向け、跪いている。祭祀の實際の光景として興味深いが、では、このような變わったポーズをとることによって何を願ったのかといえ、一號祭祀坑出土の玉璋（圖15<sup>(40)</sup>）の示す通り、鳥が刃の部分に止まることであろう。この玉璋は刃の先端の部分がU字形に削られ、その窪んだ箇所に一羽の鳥が止まっている。鳥は無論尋常の鳥ではなく、鳳凰のように天上に住む鳥で、持璋小人像が示すように、祭祀において牙璋の刃を天上に向けると、天上から下りて来てそこに止まったものと考えられる。つまり、玉製の牙璋は、祭壇に設けられる玉製の祭器がそうであるように、玉が本来持つマジカルな力を發揮した一種の憑り代<sup>(41)</sup>であり、鳥は天上から地上に下りて来て憑り代の牙璋に憑依したのである。これは玉邊璋の下段の祭祀にもそのまま當てはまり、こちらは持璋小人像の場合よりも一層大がかりに、シャーマンたちが憑り代の牙璋を山岳の麓の祭場に突き立て、天上の鳥が下りて止まることを祈願しているのである。山岳の頂きに横向きに突き刺さった玉製の刀の祭器も同様と考えられる。

このように玉邊璋の線刻畫像においては、上段の天上から下りてきた圓環状の手と下段の地上の山岳に突き立てられた牙璋とは、ちょうど相對應する關係にあり、天上から恵みの手が地上に向かって差し伸べられるのに對して、地上ではその恵みを受け止めるべく二又の牙璋が祭祀の場に立てられるという關係である。そして天上からの恵みを象徵するのが鳥であり、それが牙璋によって受け止められることによって、天地の間の至福の關係が成立するのである。

これに對して銅神壇では、地上における祭祀はどのように表現されているのであろうか。中段の聖殿には、兩手を圓環状に作り跪坐して天上をまつる祭祀を行う各面五人のシャーマンについては既に述べたが、それ以外にも、各面の軒先中央に人面鳥身の神人がおり、更に屋根の四隅に鉤状の嘴を持って高い冠飾をつけ、羽根を上高くあげた神鳥がいる。人

面鳥身の神人は、方形の顔に大きな目を輝かせて束ねた髪を横に垂らし、羽根を左右に廣げて軒に止まっている。こうした人面鳥身の神人は、四隅の鳥ともども、元來天上に住み、シャーマンが行う祭祀に應じて地上に下りてきたものと考えられる。このシャーマンの行う祭祀の仕組みを細かく示したのが馬王堆漢墓の帛畫である。

帛畫下方の白い臺の上では、手前に鼎や壺などを置いて、奥の祭壇には酒や肉の供物が並べられ、その前で左右に片側三人ずつ計六人の男性が並んで、拱手しながら嚴肅に祭祀を行っている。注目すべきは、祭壇の眞上に位置する、ドーナツ型の壁、リボンの束の纒、三角の珩の三點セットで、壁の孔を貫く二匹の龍に合わせて大きく表されているけれども、これらは祭壇にしつらえられた祭器であることがわかる。そして重要なことはこの三點セットが憑り代であることで、三點セットが祭壇にしつらえられ祭祀が始まると、天上、崑崙山、地上、地下からさまざまな神々や神獸がこの三點セットに集まって來、この圖を見るだけでも地下の水の世界からは二頭の龍、天上から人面鳥身の句芒がそれぞれ壁、纒に憑って來たことが知れる。<sup>(42)</sup>それ以外にも長い尾羽根の鳳凰が上方の華蓋の上、赤い豹の陸吾が壁の上の通路の兩側にいるが、これらは長沙砂子塘漢墓外棺側板の漆畫からも知られるように、いったん祭壇の壁、珩に憑ってから、華蓋の上や通路の兩側に移ったことがわかる。こうして龍、乘客臺、華蓋から構成される龍舟の準備が整うと、最後に墓主である軼侯夫人の靈魂が壁に憑り、上の乘客臺に登って崑崙山の門目指し出發するのである。

この一連の神秘的なストーリーが誰によって演出されたかといえば、祭壇に三點セットをしつらえた六人の男性たち、すなわちシャーマンである。この六人の男性は一樣に、宗廟での祭祀の際につける長冠という平たい板狀の冠<sup>(44)</sup>をつけている。そして三號墓帛畫ではちょうど同じ部分が片側四人ずつの女性によって入れ替わっており、特に左側の女性四人は頭頂に竹の棒狀のもの（竹籬）<sup>(46)</sup>を插している。<sup>(45)</sup>この竹籬は一號墓出土の笙や琴の樂器を演奏する四人のシャーマン<sup>(46)</sup>を象つた彩繪樂俑も插しているところから、シャーマンの象徴とわかり、祭祀を行う男女の人物たちがみなシャーマン（巫覡）だということが知れるのである。

このように、ここではシャーマンがしつらえた壁、縫、珩の三點セットが憑り代としてそのマジカルな力を十二分に發揮しているのがわかるが、先にみた玉邊璋線刻畫の玉製の牙璋や刀がこれに相當することは言うまでもない。また集まってきた神々や神獸もさまざまであるが、神壇聖殿の人面鳥身の神人はリボンの束の上に止まる人面鳥身の句芒に似るがゆえに、天上から下りて來たと推測するのである。句芒は『山海經』海外東經に「東方句芒、鳥身人面、兩龍に乗ず」とあり、また『墨子』明鬼篇には、句芒が秦の穆公の明德をたたえるために天帝の使として現れ、穆公に十九年の壽命延長を賜る話が記載される通りである。<sup>(48)</sup> 銅神壇の人面鳥身の神人も句芒の場合の壽命延長のような何らかの恵みをもたらすために下りて來たのである。

また神壇聖殿の神鳥は帛畫の鳳凰に當たるものと考えられる。この神鳥(圖16)<sup>(49)</sup>を細かく見ると、先端が少し鉤狀に折れ曲がった嘴をもつて、頭頂には高い夔龍文狀の冠飾をつけ、羽根は上に高く反り返って、長い尾羽根が垂れている。二號祭祀坑から出土した花果に止まる神鳥(圖17)はこれとよく似ており、先端に孔のあく桃形紋のついた三本の冠飾こそ異なるが、嘴に孔があく點や身體を羽狀文で飾る點でも共通している。こうした神鳥は三星堆祭祀坑では銅鳥など何點か類例<sup>(50)</sup>があり、鳳凰と斷定することはできないが、冠羽と長い尾羽根を持つ點では鳳凰に類した鳥といえ、天上から下りて來たと推測される。但し、銅神壇の場合、中段の地上世界のどこにも憑り代が見當たらないけれども、これは別に憑り代が存在したからである。というのは、二號坑からは別に小型銅神樹(圖18)が出土しており、復原を見ると、根元でねじれあつた三本の幹の内、残つた二本の幹の先端にある花果の果實に、聖殿の神人とよく似た人面鳥身の神人が一體ずつ止まっているからである。また神鳥の場合も、上述したように似た神鳥が神樹の斷片と思われる花果の果實に止まっている。他の神樹の例から類推して、<sup>(51)</sup>これらの花果は一種の憑り代と考えられ、恐らく人面鳥身の神人も神鳥も、天上世界での格が高いが故に、玉邊璋線刻圖の牙璋とは別に、このような憑り代の裝置が考え出されたのであろう。そして人面鳥身の神人も神鳥もいったんこの神樹の憑り代に止まってから、聖殿に移つたと考えられる。馬王堆の帛畫でも、天帝の使として

死者の靈魂を迎えに下りてきた鳳凰はいったん祭壇の壁の憑り代に止まり、それから持ち場である龍舟の華蓋の上に移っている。<sup>(52)</sup>

いずれにしても、神壇の中段の表現は、地上世界の人間と天上世界の神々との理想的な關係を示すものであろう。地上世界のシャーマンたちの祈りに應えて天上世界から格の高い人面鳥身の神人や鳳凰に類した神鳥が降りて来て、自分たちの聖殿に止まっているからである。また上段の龍が下を向いているのも、シャーマンによって呼び寄せられ、使命を帯びていったんは天上に昇り、今は使命を果たして地上へ歸還するところと考えられるからである。要するにシャーマンを仲介者として、地上世界と天上世界が互いに通じ合った光景が描かれているのである。

このような兩者の理想的關係について、『國語』楚語下<sup>(53)</sup>には、觀射父が楚の昭王の問いに答えて次のように述べている。民これを以て能く忠信有り、神これを以て能く明德有り。民と神は業を異にし、敬して瀆さず、故に神はこれに嘉生を下し、民は物を以て享じ、禍災は至らず、用を求むるに置しからず。

即ち、地上世界の民と天上世界の神とが、それぞれ忠信、明德をいただき、おのおのが役割を守り、互いに敬ってけがし合うことがなければ、民が供え物をして神を祭ると、神は民にめでたい恵みを下し、故に災禍はやつて來ず、必要なものが缺乏することもない、というのである。この理想的關係はまた玉邊璋の線刻畫に描かれ、天上から垂れ下がった圓環狀の手がこの神が下す恵みの象徴であることは言うまでもないことである。またシャーマンについても、『國語』楚語下<sup>(54)</sup>は、

民の精爽にして攜貳せざる者、又た能く齊肅衷正、その智能く上下義しきに比い、その聖能く光遠にして宣朗、その明能くこれを光照し、その聰能くこれを聽徹す。かくの如ければ則ち明神これに降り、男に在りては覲と曰い、女に在りては巫と曰う。これに神の處位と次主を制し、これが牲器と時服を爲らしむ。

と述べる。要するに、民の中に比類なく理智聰明な者がおれば、明らかな神が降って、巫覡(シャーマン)と稱するといひ、その巫覡に神々の位置と順序を定めさせ、犠牲や祭器などを用意させ、天と地が互に通じ合うための祭祀を司らせ

るというのである。

また天上と地上、そしてシャーマンの三者の關係をよく物語るのが夏后啓の有名な話である。夏后啓（夏后開）は夏王朝を建てた禹の子にして二代目の王であり、『山海經』大荒西經には次のような記事がある。<sup>(55)</sup>

西南海の外、赤水の南、流沙の西に、人有り。兩青蛇を珥し、兩龍に乗ず。名づけて夏后開と曰う。開は上りて三たび天に嬪せられ、九辯と九歌とを得て以て下る。

即ち、夏后啓が二匹の龍に乗り三たび天上に上つて、遂に天上の樂曲である九辯と九歌を獲得して來たことを述べる。戰國時代の湖北隨州曾侯乙墓から出土した五弦琴の畫像はこれを描いたものと思われる。上下二段に分かれるが、内容はほとんど同じで、下に交差する二頭の龍を配して、その頭上に、二匹の蛇を耳飾りにした神人が坐している。馮光生氏は、この姿が上引の『山海經』が記す「兩青蛇を珥し、兩龍に乗ず」という夏后啓に合致することから「夏后開得樂圖」と名附けた。<sup>(57)</sup>畫題も五弦琴の樂器にふさわしく、妥當な見解であろう。この圖を見てもわかる通り、夏后啓は王であると同時にシャーマンであり、シャーマンだから自らの魂を飛ばすことができ、二頭の龍に乗つて天上にのぼり、至高の天上音樂を手に入れ地上にもたらしたのである。このように天上は地上にはない貴重なもの、寶庫であり、『山海經』大荒西經が天梯の靈山について「十巫、此從り升降す、百藥爰に在り」と記すように<sup>(58)</sup>、地上の民は常にシャーマンを介して恵みを受けたのである。

ところで、神壇の最上層には天上が表され、そこには波狀三角文に腰掛ける人物がいる。この人物の素性については、上半身が缺けるので斷定的なことは避けなければならぬが、天上にただ一人表されたこと、また直立の姿勢ではなく三角文に腰掛けた安樂な姿勢をとることなどから、天上の唯一神たる上帝の可能性があらう。玉邊璋線刻畫の天上にも人物がいたが、二人（三人）であること、直立の姿勢をとることなどから、明らかに上帝に仕える神官を物語るのはつきり異なっている。このくつろいだ姿勢は天上世界といえども神官にはとり得ないものである。また腿部に描かれた目文は、先

に考察したように、下段の神壇全體を守護する武士、大地を支える四人の神人にも描かれていた。これはとりも直さず、武士や神人たちが天上の唯一神の指揮系統にある神官であることを示し、地下世界はもちろん、神壇に表された天上・地上・地下の宇宙の秩序を、これらの神官を通して天上の唯一神が統御していたことを示している。<sup>(59)</sup>よしんば、この人物が上帝ではなく神官であつたにしても、その背後に宇宙の主宰者がおり、彼の意志により宇宙全體が統御されていたことを物語っている。

殷墟などで発見された殷代の卜辭には「帝」または「上帝」に關する記述はかなり多いけれども、後世の天帝とは別物であり、天命など抽象的な天の觀念と結合していたような證據は見當たらない。それは周代以後のことである。上帝は天と地の領域及び禍福の主宰者として、部下である大自然の風、雲、雷、雨などの神に命令を下して、豐作やひでりや洪水をもたらし、また戰爭の勝敗を支配した。殷王が上帝に請願をしようとする時には、決して直接には上帝を祭らず、上帝の部下たちを祭祀の媒介とした。<sup>(60)</sup>このような上帝を表した殷代の遺物は見當たらないが、長沙馬王堆三號墓から発見された神祇圖<sup>(61)</sup>には、最上段中央に「大一」と銘のある太一神、すなわち上帝が位置し、その左右の像は、破損が著しかったけれども、かろうじて銘は「雷(公)」「雨師」と讀め、その下層には武器を持った四人の「武弟子」像、最下層には「青龍」「黃龍」の銘のある二頭の龍が描かれていた。上帝を中心に左右に雷公、雨師などの自然神が配されたように、卜辭の上帝觀にやや近いものがある。神壇に表された天上の上帝は、この卜辭の上帝より、むしろ馬王堆一號漢墓帛畫の上帝に近く、そこでは上帝は人身蛇尾の形をした女媧であつたが、同じく聖山(崑崙山)の上空の上天に君臨し、同じように天上、地上、地下から成る宇宙を主宰していた。

このように、銅神壇では、天上・地上・地下の宇宙を背景に、地上のシャーマンたちによって天をまつる祭祀が行われ、その結果、宇宙の主宰者たる上帝の住む天上からは恵みをもたらすべく人面鳥身の神人や鳳凰が地上につかわされて、聖山を介した圓滑な天地往來による天上世界と地上世界との至福の關係が表されていたのである。

# おわりに

三星堆二號祭祀坑出土の銅神壇は、これまで知られていなかった殷代の神話的宇宙觀、祭祀形式を銅製の立體的な造形で開示する畫期的な作品であつた。そこでは宇宙は地下、地上、天上世界の三部から成り、それらが重層的に上へ上へと高く積み上げる形で示されていた。このような神話的宇宙觀を總合的に示した圖像作品は、これまで前漢初期の長沙馬王堆漢墓から出土した丁字形帛畫が唯一であつたが、銅神壇はそれを一千年近く遡るものであつた。

各部で注目されるのは、地下の世界では、大地が全く未知の神獸と、その上に乗る四人の人物により支えられていたこと、四人の人物が腿部に目文を共有する天上の主宰神の指揮下にあり、神官として地下の秩序を保持していたことである。また天上の世界は三部に分かれ、最上層の天上には宇宙の主宰神が三角文に坐す安樂な形で君臨していたこと、下層には波狀山岳文で聖山が描かれて、後世の崑崙山のように天上と地上をつなぐ天梯としての役割を演じ、中層の天空を舞う乗り物の龍とともに、天地往來の仕組みが表されていたことなどが注目される。宇宙を統括する天上の主宰神も、天上と地上の間に位置する天梯としての聖山も、圖像の形で登場するのは、これが最も早い例である。

そして地上の世界では、シャーマンによる祭祀の光景が表され、同じく二號祭祀坑から出土した玉邊璋の線刻畫を參考に解釋すると、山岳の頂きでシャーマンたちが跪いて兩手を胸前で圓環狀に作り、天をまつる祭祀を行うと、天上からはそれに應えて恵みが下され、人面鳥身の神人と鳳凰が降臨して聖殿に止まるといふ、天上と地上との理想的關係が示されていた。『國語』楚語下に觀射父の言葉として記される、シャーマンを介した天地交通の理想的關係が、そのままここに立體的に表されていたことは注目に値する。また天をまつる祭祀が山岳の頂きで行われていたこと、天上から神々が降臨する際に、桃の實形の花果や玉製の牙璋や刀が憑り代として盛んに機能していたことも、殷代の時期としては新しい知見である。



もとより銅神壇は殷の所産ではなく、殷後期に相當する時期に、四川の地方に存在した一古代王國の所産である。伴出の青銅容器や玉器を見れば殷文化の影響を深甚に被っていたことは確實であり、銅神壇に見られたような宇宙觀や祭祀が殷でも行われたことも當然考えられるが、なにぶん同時代の殷文化の中心であつた殷墟などには類似的の遺物が出土していないのが現状である。しかし殷墟出土の卜辭などの文字資料から見ると少し異質のように思われ、むしろ後代に南方で編纂された『山海經』の記述、そしてそれと多くの點で類似した馬王堆漢墓出土T字形帛畫の内容に近いのが注目されよう。三星堆文化の出自については、殷との關係の他にも、これに先立つ良渚文化との關係を始めとして長江流域文化との關係など幅廣く考える必要があり、祭祀坑からは他にも多くの興味深い遺物が出土しているので、一點一點吟味した上で、の更なる精緻な比較検討が要求される。

## 註

- (1) 四川省文物考古研究所編『三星堆祭祀坑』(以下『三星堆祭祀坑』とする)(文物出版社 一九九九)。四川省文物考古研究所、三星堆博物院、三星堆研究院編『三星堆文物全記錄』(天地出版社、二〇〇九年)。
- (2) 同上、二三一、一五八頁。
- (3) 同上、二三一～二三三頁、插圖二一九。趙殿增「三星堆青銅神壇賞析」(『文物天地』二〇〇一・五) 樊一、吳星義「三星堆神壇考」(『四川文物』二〇〇三・一)。
- (4) 孫華「彭縣竹瓦街銅器再分析——埋藏性質、年代、原因及其文化因素」(『長江流域青銅文化研究』所收、科學出版社、二〇〇二年) 一三四～一三五頁、插圖六。王仁湘「三星堆二號坑一九六號青銅神壇復原研究」(『東亞古物』A 卷) 所收、二〇〇四年) 插圖十。
- (5) 孫華「三星堆“銅神壇”的復原」(『文物』二〇一〇・一)。
- (6) 「三星堆祭祀坑」二三三頁、插圖一三三、一三二。
- (7) 孫華「三星堆“銅神壇”的復原」五四～五五頁。
- (8) 趙殿增「三星堆青銅神壇賞析」三六頁。同上『三星堆文化與巴蜀文明』(文物出版社、二〇〇五年) 三六二～三六三頁。
- (9) 湖南省博物館、中國科學院考古研究所編『長沙馬王堆一號漢墓』上集(文物出版社、一九七三年)(以下『長沙馬王堆一號漢墓』とする)。湖南省博物館、湖南省文物考古研究所編著『長沙馬王堆一、三號漢墓』第一卷 田野考古

發掘報告」(文物出版社、二〇〇四年)。

- (10) 曾布川寛「崑崙山と昇仙圖」(『東方學報』京都第五一冊、一九七九年)一一八―一五〇頁。曾布川寛「崑崙山への昇仙 古代中國人が描いた死後の世界」(中央公論社、一九八一年)七八―一三〇頁。

- (11) 楚辭 天問「鼈戴山抃、何以安之」。王逸注「鼈大龜也、擊手曰抃。列仙傳曰、有巨靈之鼈、背負蓬萊之山而抃舞、戲滄海之中、獨何以安之乎」。

- (12) 四川省文物考古研究所編「三星堆祭祀坑」三五八頁。

- (13) この人物像は上段の人物像を含め、祭祀坑出土の他の人物像(男性シャーマン)と、帽子、耳飾り、衣服が異なるほか、眼や跪き方も異なり、女性的な装飾、仕種が目立つので、女性とする。

- (14) 注(53)参照。

- (15) 山海經 大荒東經「大荒之中、有山名曰孽搖顓臾、上有扶木、柱三百里、其葉如芥。有谷曰溫源谷。湯谷上有扶木。一日方至、一日方出、皆載于鳥」。

- (16) 曾布川寛「崑崙山と昇仙圖」一三七―一四〇頁。

- (17) 水經注 河水「崑崙墟在西北、去嵩高五萬里、地之中也。其高一萬一千里、河水出其東北陬」。

- (18) 注(19)参照。

- (19) 山海經 西山經「西南四百里、曰昆侖之丘、是實惟帝之下都、神陸吾司之、其神狀虎身而九尾、人面而虎爪、是神也、司天之九部及帝之囿時」。

- (20) 袁珂「山海經校注」(上海古籍出版社、一九八〇年)四

五〇―四五一頁。

- (21) 炯文の呼稱は趙殷增氏に従う。但しこれを太陽形文とするのは従わない。同様にしてこの炯紋を象った器物を「銅太陽形器」と名附けるのは再考の餘地がある。また「神殿頂部」の圓形文様も炯紋とするが、これは圓渦文(火文、罔紋)として區別されるべきである。趙殷增「三星堆文化與巴蜀文明」三四五―三四六頁。

- (22) 「三星堆祭祀坑」三四〇頁、插圖一九〇、1。

- (23) 淮南子 墜形訓「縣圃、涼風、樊桐在昆侖閭闔之中(略) 昆侖之邱、或上倍之、是謂涼風之山、登之而不死、或上倍之、是謂懸圃、登之乃靈、能使風雨、或上倍之、乃維上天、登之乃神、是謂大帝之居」。

- (24) 臨沂金雀山漢墓發掘組「臨沂金雀山九號漢墓發掘簡報」(『文物』一九七七・一一)。曾布川寛「崑崙山と昇仙圖」一五〇―一五五頁。

- (25) 天上世界を天上と崑崙山の二層構造に表すことは、前漢中期の洛陽卜千秋墓主室頂脊壁畫でも見られ、崑崙山こそ描かれなかったが、崑崙山に住む西王母が三足鳥や九尾狐などの眷屬とともに描かれていた。この西王母の同定については異論も出たけれども、後に洛陽に近い偃師辛村新莽壁畫墓の中後室間横額の西王母圖により證明された。そこでも玉勝をつけた西王母が眷屬とともに雲氣に乗って表されていた。曾布川寛「崑崙山と昇仙圖」一五五―一七一頁。林巳奈夫「洛陽卜千秋墓壁畫に對する註釋」(『漢代の神神』所收、臨川書店、一九八九年)二八一―二八七頁。洛

- 陽市第二文物工作隊「洛陽偃師縣新莽壁畫墓清理簡報」  
 「文物」一九九二・一二。黃明蘭、郭引強編著『洛陽漢墓壁畫』(文物出版社、一九九六年)圖一三七。
- (26) 釋名 釋長幼「老、朽也、老而不死、曰仙、仙、遷也、遷入山也」。
- (27) 曾布川寬「崑崙山への昇仙」六三―七八頁。
- (28) 「三星堆祭祀坑」一二四、一二九頁、插圖一二〇。天梯としての大型神樹については、稿を改めて論ずることにする。
- (29) 銅神壇を宇宙の表現とする説に對して、銅神壇を復原した孫華氏は全く別の捉え方をする。即ち全體を、頂尊跪坐銅人像(插圖9)の如く頭頂に銅尊を頂いた人物になぞらえたものとし、中段の山岳部分を銅尊の圈足、聖殿部分を鏤空器腹、上段の聖山部分を喇叭口、空中部分を蓋、頂上の人物を蓋頂とし、下段の四人の人物がこの蓋付き銅尊を頭頂に戴くとする。この説の背景には、銅尊が三星堆の人々にとって最も重要な銅禮器であったとする認識がある。孫華「三星堆『銅神壇』的復原」五三―五七頁。
- (30) 河南省文物研究所「信陽楚墓」(文物出版社、一九八六年)二九―三二頁。巫師戲蛇圖とする。
- (31) Robert Bagley, *Ancient Sichuan, Treasures from a Lost Civilization*, Seattle Museum, 2001, p.118.
- (32) 「三星堆祭祀坑」一六四頁、插圖八四。孫華氏は獸首冠人像の缺けた下半身を人身鳥爪形脚人像の下半身で補い復原する。孫華「四川盆地的青銅時代」(科學出版社、二〇〇〇年)二五四―二五八頁。また王仁湘氏は銅神壇の復原案において、頂きの第七層人物の缺けた上半身をこの獸首冠人像で補い、第七層全體を第四層聖殿の上に載せる。王仁湘「三星堆二號坑二九六號青銅神壇復原研究」一一六―一七九頁、圖一〇。
- (33) 成都市文物考古研究所、北京大學考古博物院「金沙淘珍—成都市金沙村遺址出土文物」(文物出版社、二〇〇二年)四三―四七頁。
- (34) 同上、二九―三一頁。
- (35) 九尾狐説、飛廉説などがあるが、説得力を缺く。徐朝龍「三星堆・中國古代文明の謎」(大修館書店、一九九八年)九九―一〇二頁。孫華「三星堆『銅神壇』的復原」五八頁。
- (36) 「三星堆祭祀坑」一六二―一六四、插圖八一。
- (37) 盧連城、胡智生『寶雞強國墓地』上冊(文物出版社、一九九〇年)、三二五頁、插圖三二、三七五、插圖二五七。
- (38) 刀はこれほど極端に曲がっていないが、便宜的に刀とする。
- (39) 「三星堆祭祀坑」三五八―三六一頁、插圖一九八―二〇〇。
- (40) 同上、三八四頁、插圖二一〇。
- (41) 同上、七六頁、插圖四一。
- (42) 林巳奈夫「中國古代の祭玉、瑞玉」(『東方學報』京都四〇冊、一九六九年)二九七―三〇六頁。曾布川寬「崑崙山と昇仙圖」一〇七頁。
- (43) 曾布川寬「崑崙山と昇仙圖」一二六―一二七頁。

(44) 續漢書 輿服志「長冠、一曰齋冠、高七寸、廣三寸、促漆纒爲之、制如板、以竹爲裏、初、高祖微時、以竹皮爲之、謂之劉氏冠、楚冠制也、民謂之鵠尾冠、非也、祀宗廟諸祀則冠之」。

(45) 傳舉有、陳松長編著『馬王堆漢墓文物』（湖南出版社、一九九二年）圖版25。

(46) 『長沙馬王堆一號漢墓』下集、圖一〇三。

(47) 山海經 海外東經「東方句芒、鳥身人面、乘兩龍」

(48) 墨子 明鬼篇「昔者秦穆公、當晝日中處於廟、有神入門而左、鳥身、素服三絕、面狀正方、秦穆公見之、乃恐懼奔走。神曰、無懼、帝享汝明德、使豫賜女壽十年有九、使若國家蕃昌、子孫茂、毋失。秦穆公再拜稽首曰、敢問神名曰、予爲句芒」。

(49) この神鳥は挿圖1・2の復原圖では猛禽類のように見えるが、挿圖16に見る通り、おだやかな鳥で、羽根も奥に長く表現されている。

(50) 『三星堆祭祀坑』三三二頁、挿圖一八四。二六二頁、挿圖一四三。

(51) 『三星堆祭祀坑』二二四頁、挿圖一二〇。

(52) 曾布川寛「崑崙山と昇仙圖」一二七頁。

(53) 國語 楚語下「古者民神不雜、民之精爽不攜貳者、而又能齊肅衷正、其智能上下比義、其聖能光遠宣朗、其明能光照之、其聰能聽徹之、如是則明神降之、在男曰覲、在女曰巫、是使制神之處位次主、而爲之牲器時服、（略）民是以能有忠信、神是以能有明德、民神異業、敬而不瀆、故神降

之嘉生、民以物享、禍災不至、求用不匱」。

(54) 注(53)參照。池澤優「古代中國の祭祀における「仲介者」の要素——戰國楚の卜筮祭禱記錄竹簡・子彈庫楚白書と「絕地天通」神話を中心に——」（『講座道教』第二卷「道教の教團と儀禮」所收、雄山閣出版、二〇〇〇年）。

(55) 山海經 大荒西經「有人、珥兩青蛇、乘兩龍、名曰夏后開、開上三嬪于天、得九辯與九歌以下」。

(56) 湖北省博物館編『曾侯乙墓』上（文物出版社、一九八九年）一六四—一六五頁。挿圖七七。

(57) 馮光生「珍奇的『夏后開得樂圖』」（『江漢考古』一九八三・一）。

(58) 山海經 大荒西經「有靈山、巫咸、巫即、巫盼、巫彭、巫姑、巫真、巫禮、巫抵、巫謝、巫羅十巫、從此升降、百藥爰在」。

(59) 三星堆祭祀坑の目文は、銅目形器（三星堆祭祀坑」二〇七頁、挿圖一一五）とも関連し重大な問題をはらんでいるので、稿を改めて論ずる。

(60) 張光直『中國青銅時代』（三聯書店、一九八三年）二六三—二六四頁。

(61) 周世榮「馬王堆漢墓的「神祇圖」帛畫」（『考古』一九九〇・一〇）、李零「馬王堆漢墓的「神祇圖」應屬辟兵圖」（『考古』一九九一・一〇）。

# 挿圖出所目録

圖1 孫華「三星堆「銅神壇」復原」挿圖九。

- 圖2 『三星堆祭祀坑』插圖一二九。
- 圖3 同上、插圖一三三。
- 圖4 同上、插圖一三一。
- 圖5 『長沙馬王堆一號漢墓』圖版七五。
- 圖6 『三星堆祭祀坑』插圖一九七。
- 圖7 湖南省博物館「長沙砂子塘西漢墓發掘簡報」（「文物」一九六三・一二）圖版二，古田真一氏模寫。
- 圖8 Robert Bagley, *Ancient Sichuan, Treasures from a Lost Civilization*, pl.43.
- 圖9 『三星堆祭祀坑』插圖一二八。
- 圖10 曾昭燏、蔣寶庚、黎忠義『沂南古畫像石墓發掘報告』（文化部文物管理局，一九五六年）圖版六六。
- 圖11 『三星堆祭祀坑』插圖八四。
- 圖12 『金沙淘珍』四三頁插圖。
- 圖13 同上、圖版四。
- 圖14 Robert Bagley, *Ancient Sichuan, Treasures from a Lost Civilization*, pl.51.
- 圖15 『三星堆 中國五千年の謎・驚異の假面王國』（朝日新聞社，一九九八年）圖版一三一。
- 圖16 筆者撮影。
- 圖17 『三星堆 中國五千年の謎・驚異の假面王國』（朝日新聞社，一九九八年）圖版五〇。
- 圖18 『三星堆祭祀坑』插圖一二五。

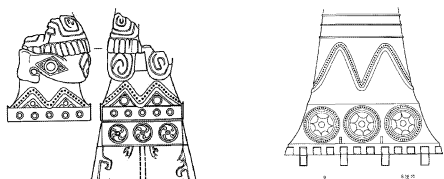


圖3  
三星堆2號祭祀坑出土  
「神殿屋蓋」(復原)

圖4  
三星堆2號祭祀坑出土  
「神殿頂部」(復原)

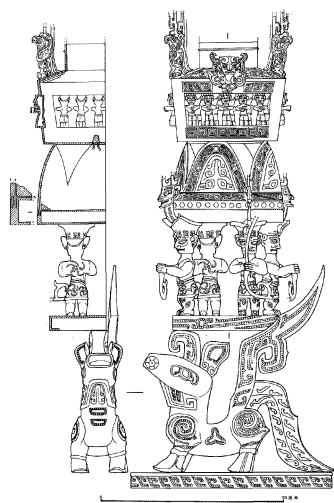


圖2 三星堆2號祭祀坑出土  
銅神壇(復原)

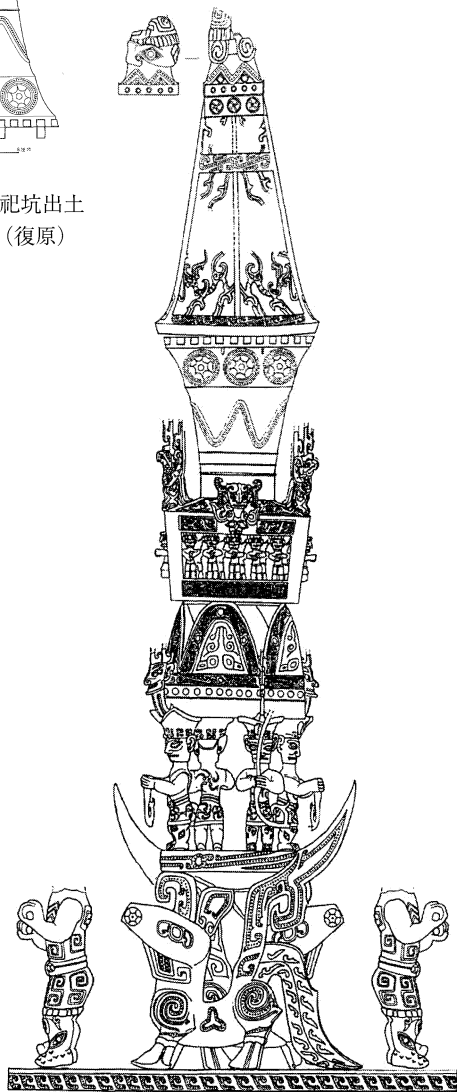


圖1 三星堆2號祭祀坑出土  
銅神壇(孫華氏復原案)

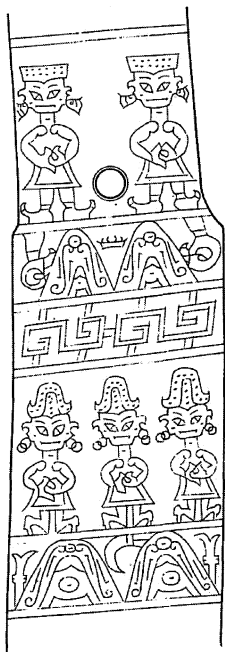


圖6 三星堆2號祭祀坑出土  
玉邊璋線刻畫（模本）（部分）



圖8  
三星堆  
2號祭祀坑出土  
頂尊跪坐人像  
高15.6cm

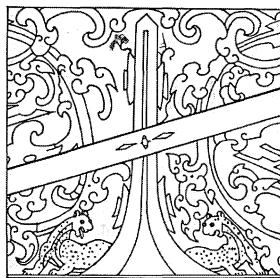


圖7  
砂子塘漢墓出土  
外棺右側板  
漆畫崑崙山圖  
（模本）（部分）  
前漢初期

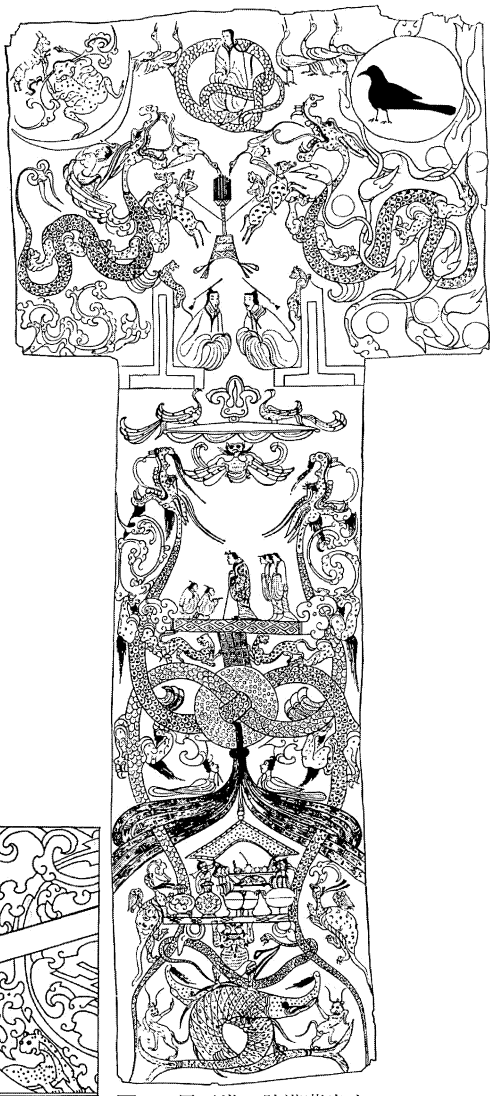


圖5 馬王堆1號漢墓出土  
昇仙圖帛畫（模本）  
前漢初期 長205cm

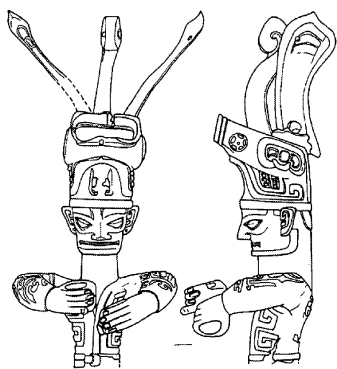


圖 11

三星堆 2 號祭祀坑出土  
獸首冠人物像（模本）

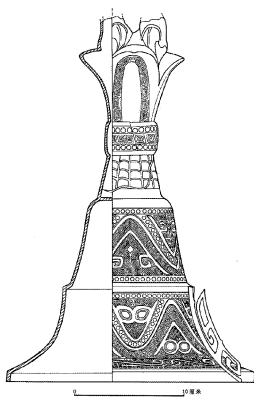


圖 9

三星堆 2 號祭祀坑出土  
銅神樹圓座（模本）

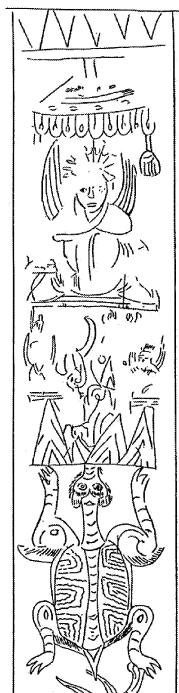


圖 10

沂南畫像石墓中室八角柱  
鼈·西王母圖（模本）  
後漢



圖 13 金沙遺跡出土  
金四鳥繞日飾  
徑12.5cm



圖 12

金沙遺跡出土  
銅立人像（模本）  
高14.6cm



圖 15  
三星堆 1 號祭祀坑出土  
玉璋  
長 38.2cm

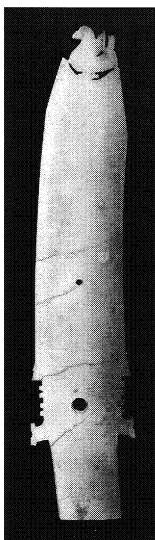


圖 14 三星堆 2 號祭祀坑出土  
持璋小人像 高 4.7cm

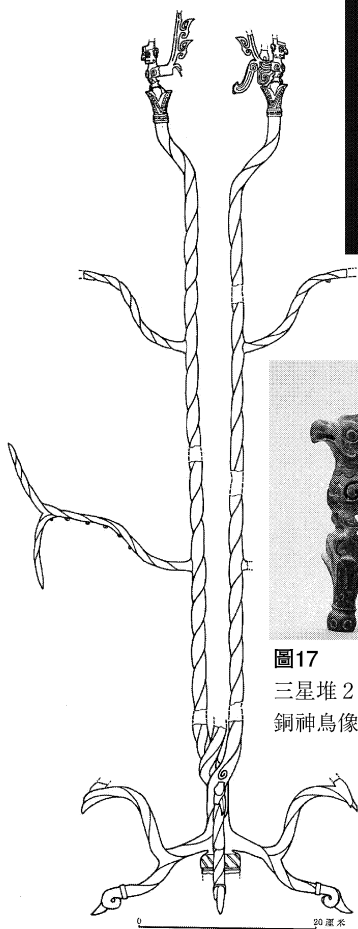


圖 17  
三星堆 2 號祭祀坑出土  
銅神鳥像 高 7.8cm



圖 16 三星堆 2 號祭祀坑出土  
銅神壇 (部分)

圖 18 三星堆 2 號祭祀坑出土  
銅 3 號神樹 (復原)

## AN ICONOGRAPHICAL CONSIDERATION OF A BRONZE ARTIFACT EXCAVATED FROM THE RITUAL PIT AT SANXINGDUI

SOFUKAWA Hiroshi

In 1986 two ritual pits dating to the late Shang-dynasty period were discovered at the Sanxingdui 三星堆 at Guanghan in Sichuan from which were excavated large quantities of bronze, gold and jade artifacts. Large-scale figurative artifacts related to cultic practices such as bronze animal masks, a standing human bronze figure, and a bronze tree spirit in particular received the most attention, but the bronze artifact, classified as a *shentan* 神壇, is also a valuable source for learning of the spiritual culture of the period.

As the bronze *shentan* is profoundly damaged, its reconstruction has been conducted in diagrams using the fragments as clues, and Sun Hua 孫華 has recently published a proposed new reconstruction. It takes the form of 110-centimeter-tall structure, representing a tripartite mythological cosmology, divided into registers representing heaven, earth, and the underworld. Shangdi, the ruler of the universe, is situated in heaven, and in the underworld are animal deities that are ridden by four human deities who support the earth. A noteworthy section of the register of heaven contains a heavenly stairway that is represented by a wave-like mountain design that links the registers of the earth and heaven. This later appears in the *Shan hai jing* (*Classic of Mountains and Seas*) as the immortal sacred land under the direct control of the lord of heaven (Tiandi) that was the forerunner of Mt. Kunlun 崑崙山. In the realm of the earth a scene of ritual worship is depicted, which, if interpreted using the images engraved of the jade jewels found at the same site, seems to show shamans kneeling in worship of heaven at a sacred edifice atop a mountain, and the heavens raining down benefice in response. According to this interpretation, there is also a deity in the form of bird with a human face and a phoenix reigning in the sacred edifice, which represents the ideal relationship between heaven and earth.

The ritual pits at the Sanxingdui site were not from the Shang dynasty but from an ancient kingdom that existed in the Shichuan region. It is certain that the bronze vessels and other items undoubtedly show the profound influence of Shang culture, but insofar as can be seen from the bronze *shentan*, its cosmology and the manner of worship can be seen as closely related to the early descriptions in the

*Shan hai jing*, which was compiled in the south during the Warring States period, and also to the content of the later T-shaped painting on a silk garment excavated from the Han-dynasty tomb at Mawangdui in Changsha, Hunan, which is from the early Former Han dynasty. The appearance of figurative works that go back to over 1,000 years earlier than the silk garment excavated at Mawangdui is likewise deeply significant in revealing heretofore unknown world.

## A PRELIMINARY STUDY OF VIETNAMESE DECORATED TILES FOUND IN JAVA: ON THE INTERACTION WITH ISLAMIC CULTURE

SAKAI Takashi

Among the varieties of Vietnamese ceramics, one finds tiles produced in the latter half of the 15<sup>th</sup> century, and the majority of these mainly blue and white tiles can only be found on the island of Java in Indonesia. The shapes include hexagonal and cross-shaped types that are seldom found among Chinese ceramics.

A current example of their use is found in the tiles of the Great Mosque of Demak on which animal motifs are common. Among the fragments excavated from the Trowulan site of the Hindu kingdom of Majapahit a variety of geometric patterns are prominent. The designs of Vietnamese ceramics discovered in Indonesia share motifs with the tiles.

Yuan blue and white porcelain that is closely related to that of Vietnamese stoneware is found in two styles at Trowulan, the Zhizheng style and a simplified style that are shared with those from the Firuz Shah palace site in Delhi. There are also two types among the fragments of Vietnamese ceramics excavated from Western Asia, those whose patterns are similar to the blue and white Yuan porcelain and those that developed in a unique fashion.

The route of the distribution of the Zhizheng style can be divided into two stages on the basis of excavated materials at the Trowulan and Firuz Shah palace sites and also those in Okinawa. The first stage (from the mid to latter 14<sup>th</sup> century) began in Yuan China, spread to Majapahit, and then to Tughlug. The second stage (from early to mid 15<sup>th</sup> century) began in Ming China, spread to the Ryukyu, then Majapahit, and finally Western Asia.